导论：什么是文学？

如果存在文学理论这样一种东西，那么显然会存在这种理论所依属的、被称作文学的某种东西。所以一开始我们就可以提出这样并个问题：什么是文学？

对于文学的解释曾有过各种尝试。例如，你可以在虚构的意义上把它解释为“想象的”写作——写的不是真实的东西。但是，甚至稍微回想一下人们一般列入文学名下的东西，也会表明这样的解释不能成立。十七世纪的英国文学包括莎士比亚、韦伯斯特、马韦尔和密尔顿；但它也延伸到弗朗西斯·培根的论文，约翰·多恩的布道文章，班扬的宗教自传，以及托马斯·布朗爵士所写的一切。必要时甚至可以认为它包括霍布斯的《绝对权力》或克拉瑞顿的《反抗的历史》。法国十七世纪文学不仅包括高乃依和拉辛，还包括拉罗什富科的箴言，博叙埃的悼词，布瓦洛关于诗的论文，塞维尼夫人致女儿的信，以及笛卡尔和帕斯卡的哲学。十九世纪英国文学一般包括兰姆（虽然不包括边沁）、麦考莱（但不包括马克思）和密尔（但不包

括达尔文和赫伯特·斯宾塞）。

因此，在“事实”和“虚构”之间区分是行不通的，且不说因为这种区分本身还常常会出现问题。例如，曾经有人论证说，我们自己关于“历史的”和“艺术的”真实之间的对立根本不适于早期冰岛的传说。①在英国十六世纪末和十七世纪初，“Novel”（小说）这个词似乎既用于真实的事件，也用于虚构的事件，而且甚至新闻报道也 2 很难被认为是真实的。小说和新闻报道既非明显的真实亦非明显的虚构：我们自己对这些类别的明确界限根本不能适用。②毫无疑问，吉本认为他写的是历史事实，而且可能《创世纪》的作者们也认为他们写的是历史事实，但是现在这些作品有些人作为“事实”来读，而另外有些人则作为“虚构”来读；纽曼肯定认为他的神学沉思录是真实的，但现在对许多读者来说它们却是“文学”。此外，如果“文学”包括许多“真实的”写作，它同样也排除大量的虚构。《超人》之类的滑稽作品和米尔斯与布恩的小说是虚构的，但一般不被看作文学，而且肯定不能作为文学。如果说文学是“创造性的”或“想象的”写作，那么这是否意味着历史、哲学和自然科学是非创造性的和非想

---

① 参见M·I·斯德布林·卡曼斯基，《中世纪北欧传说的思想》（欧登塞，1973）。

② 参见伦纳德·J·戴维斯，《事实和虚构的社会史：早期英国小说中作者的否定》，载爱德华·W·萨伊德编的《文学与社会》（巴尔的摩、伦敦，1980）。

象性的呢？

也许人们需要一种完全不同的方法。也许可以对文学加以限定的根据，并非它是不是虚构的或“想象的”，而是因为它以特殊的方式运用语言。按照这种理论，文学是一种写作；这种写作，用俄国批评家罗曼·雅各布逊的话说，表现一种“对普通说话用语的有组织的修正”。文学改进并加强普通的语言，有系统地脱离日常的说话用语。如果你在一个汽车站走近我低声说“你仍然不喜欢沉静的新娘”，那时我马上会意识到我遇到了一个文人。我知道这点是因为你说话的结构、节奏和韵味超出了它们可概括的意思——或者，如同语言学家用更专门的术语所说的，在表达者与被表达者之间有一种不相称的情况。你的语言夸耀它的有形的存在，引起人们对它本身的注意，而这是“你不知道司机正在罢工？”之类的说法所做不到的。

这实际上是俄国形式主义者所提出的“文学的”定义，他们当中包括维克托·什科洛夫斯基、罗曼·雅各布逊、奥西甫·布里克、尤里·塔尼亚耶夫、鲍里斯·爱琴鲍姆和鲍里斯·托马谢夫斯基。这些形式主义者发轫于俄国1917年布尔什维克革命之前几年，活跃于整个二十年代，直到斯大林主义使他们实际上消声匿迹。这伙富于战斗性的、爱争论的批评家，否定在他们之前曾影响文学批评的半神秘的象征主义理论，并且以一种实际的科学精神，把
3 注意力转向文学原文本身的物质存在的现实。批评应该使艺术摆脱神秘，应该关心文学原文实际上怎样发生作用：文学不是虚伪的宗教，不是心理学或社会学，而是语言的

一种特殊组织。它有自己特定的规律、结构和方法，这些都必须根据它们自身进行研究而不是把它们变成其他什么东西。文学作品既不是思想的工具，不是社会现实的一种反映，也不是某种超验真理的体现：它是一种物质的事实，其功能颇可象人们检查一架机器那样加以分析。它由词汇而不是由对象或感情构成，把它看作一个作者的思想表现是一种错误。奥西甫·布里克曾经轻率地评论说：即使普希金不曾出现，他的《尤金·奥涅金》也会有人写出。

形式主义实质上是把语言学用于文学研究；并且因为该语言学属于一种形式的语言学，关心的是语言结构而不是关心真正说了些什么，所以形式主义者只研究文学形式而忽略分析文学的“内容”（后者常常可以把人引入心理学或社会学）。远非把形式看作内容的表现，他们颠倒了整个关系：内容只是形式的“激发因素”，只是对某一特种形式运用的一个机会或适当的时机。《唐吉诃德》并非“关于”唐吉诃德这个人物：这个人物不过是把各种不同叙述技巧连在一起的一种手段而已。对这些形式主义者来说，《畜牧场》不是一个关于斯大林主义的寓言；相反，斯大林主义只是为构成一个寓言提供一个有用的机会。正是这种偏执使这些形式主义者在他们的对手面前落了个坏名声；虽然他们不否认艺术与社会现实有某种关系——实际上他们当中有些人与布尔什维克关系很密切——但他们挑衅性地宣称这种关系并不是批评家的事情。

这些形式主义者开始时认为文学作品是一种多少有些任意的“方法”的组合，只是到后来，他们才逐渐认为这

些方法是整个原文系统中相互联系的因素或“作用”。“方法”包括声音、意象、格律、句法、节奏、押韵、叙述技巧，实际上包括一切文学的形式因素；而所有这些因素的共同之处，是它们产生“离间的”或“陌生的”效果。文学语言所特有的，把它与其他谈话形式区分开的，是它以各种方式“破坏”普通的语言形式。在文学方法的压力下，普通语言被强化、凝炼、曲折、重叠、延伸和颠倒。这是“搞怪了的”语言；而由于这种分离，普通世界也突然显得陌生起来。在日常会话的惯例里，我们对现实的洞察和反应变得死板而迟钝，或者象那些形式主义者所说，变成“机械的”。文学迫使我们戏剧性地去认识语言，使这些习惯性的反应重显清新，并且使客体更“可以理解”。由于以一种比通常更积极、自觉的方式掌握语言，语言所包含的世界栩栩如生地得到再现。杰拉德·曼莱·霍普金斯的诗对此可以提供一个特别生动的范例。文学的叙述疏远或脱离普通的会话，但这样做，虽然自相矛盾，却使我们更充分、更深刻地体会经验。大部分时间我们呼吸空气而无所意识：象语言一样，这正是我们赖以生活的媒介。但如果空气突然浓缩或受到污染，我们便不得不以新的警觉性来注意我们的呼吸，而这样做的结果可以加强我们对身体括动的体验。我们读一个朋友的潦草的字条不会去注意它的叙述结构；但是如果一个故事突然中断重又开始，不断从一个叙述层次转向另一个叙述层次，延宕它的高潮使我们充满悬念，我们就会清楚地意识到它的组织结构，同时它对我们的吸引力也会加强。正如那些形式主义者会

论证的，这个故事运用了“起伏跌宕”之法来吸引我们；而在文学语言里，这些方法被“充分展开”。正是这点使维克托·什科洛夫斯基对劳伦斯·斯特恩的《项狄传》（一部故事主线延宕甚多好象刚刚展开似的长篇小说）戏谑地评论说：这是“世界文学中最典型的小说”。

因此，那些形式主义者认为，文学语言完全背离一般准则，是一种语言的剧变：文学是一种“特殊”的语言，与我们平常用的“普通”语言形成对照。但是要确定背离的地位就意味着能够辩别它所背离的标准。虽然“普通语言”是某些牛津哲学家喜欢的一个概念，然而牛津哲学家的普通语言与格拉斯哥码头工人的普通语言几乎毫无共同之处。两个社会集团用以写情书的语言一般也不同于他们对教区牧师谈话的方式。那种只有一种“标准”语言——一种所有社会成员通用的语言——的想法是一种幻想。任何一种实际的语言都由高度复杂的谈话类别范围构成，因阶级、地区、性别、地位等而各不相同，不可能整齐划一，成为单一的、共同一致的语言。一个人的标准可能是另一个人的异变：用“酒店街”表示“小街”在布赖顿市可能富于诗意，而在巴斯利城却是普通的语言。甚至十五世纪纯属“散文体”的著作，由于它的古风，我们今天听起来也象“诗”似的。如果我们偶然发现一段某个早已消失的文化的遗篇，单凭观察我们不可能辨出它是不是“诗”，因为我们无法了解那个社会的“普通的”会话；即使进一步的研究揭示出它“不同于”普通会话，也仍然不能证明它是不是诗，因为并非所有的语言变异都是诗的语言。例

如，俚语就不是。对于那个社会里作为一篇写作的真实活动的方式，如果没有更多的了解，单单看它本身，我们不可能说它不是一篇“现实主义的”文学作品。

并不是俄国形式主义者认识不到所有这一切。他们承认标准和差异因一个社会或历史的背景关系到另一个社会或历史的背景关系而发生转变——在这个意义上，“诗”依赖于当时你正好所处的位置。一段语言脱离常规并不保证它时时处处都是如此：它脱离常规只是对一种特定的、规范的语言背景而言，而如果这点变了，那么这种写作便不再可以作为文学理解。在普通的公众对话中，如果人人都用“仍然不喜欢沉静的新娘”这样的短语，这种语言就不再是“诗的”语言。换言之，对形式主义者来说，“书面语言”是一种谈话与另一种谈话之间的特异关系的作用；它不是一种永恒的特定的性质。他们不是要解释“文学”，而是要解释“书面语言”——特殊运用的语言，这不仅可
6 以在“文学”原文中发现，而且还可以在原文之外的许多地方发现。任何相信以这种语言的特殊运用可以解释“文学”的人，都必须面对在曼彻斯特比马韦尔有更多的隐喻这个事实。没有任何一种“文学”方法——转喻、提喻、反语、颠倒，等等——不在日常对话中大量应用。

然而，这些形式主义者仍然认为，“制造新异”是文学的本质。他们相对地论述这种语言的运用，把它看作一种谈话与另一种谈话之间的对照问题，这都是正确的。但是如果我在小酒店听到邻桌有人说，“这字写得太潦草了！”那又会怎么样呢？这是“文学的”语言还是“非文学的”

语言？事实上这是“文学的”语言，因为它出自科纳特·汉姆森的小说《饥饿》。然而我怎么知道它是文学的呢？作为一种谈话行为，它毕竟没有对本身集中任何特殊的注意。对我怎么知道它是文学的语言这个问题的唯一回答，是它出自科纳特·汉姆森的小说《饥饿》。这句话是一部著作的组成部分；这著作我是作为“虚构的”东西来读的，它自称是“小说”，可以列入大学文学教学大纲，等等。“前后关系”告诉我它是文学的；但语言本身并无固有的特征或性质可以把它与其他类别的谈话区分开来，并且很可能某个人在小酒店里这么说也不会因其文学才智而得到赞赏。象形式主义者那样考虑文学，实际上是认为一切文学都是“诗”。因此，当这些形式主义者考虑散文作品时，他们常常只考虑他们用于诗的种种技巧。但是一般都认为除诗之外文学还包括许多东西——例如包括现实主义或自然主义的作品，而这类作品在语言上都不是明显的自我意识或自我表现。人们有时说作品“很好”恰恰是因为它“没有”引起对它的过分注意：他们赞赏它的简洁朴实或有节制的理性。还有，笑话、足球场上的歌和口号、报纸的标题、广告等又怎么样呢？这些在字句上常常都是夸张的，但一般都不归入文学。

“脱离常情”现象的另一个问题是，即使有足够的创造性，也没有任何一种作品能作为脱离常情来读。让我们考虑一个散文体的、相当清楚的说明，例如人们有时在伦敦地铁系统中看到的那种说明：“狗一定要带着上电梯”。这句话也许并不象它乍看上去那样清楚：它是不是意味着

你一定要带一条狗上电梯呢？或者假若你找不到一条迷路的杂种狗抱着，就很可能不让你上电梯呢？许多显然简明易懂的布告都包含这种不确切的情况：例如“废物要放入此筐”（Refuse to be put in this basket，也可作其他解释——译注），或者象加利福尼亚人读英国的路标“此路不通”（Way Out，加利福尼亚人认为是“出口”的意思——译注）。但是，甚至撇开这种令入费神的晦涩，地铁告示可以读作文学仍十分明显。入们可能被开头沉重的单音节词的突然、威胁性的不连贯方式所吸引；等到了富于引喻的“带”字时，可能会发现自己的思想受到启发，因而不会产生错误的理解；并且，在“电梯”这个词的非常轻快、曲折的变化里，甚至也许能发觉事物本身循环的、起伏运动的一种摸拟。这很可能是一种无意义的追测，但比之要求听某些诗里关于决斗描写的击剑肉搏，并不一定更无意义；它起码有助于说明，“文学”至少是一个入们怎样对待写作与写作怎样对待人的同样的问题。

然而，即使有入以这样的方式来读告示，它仍然还是一个把它作为“诗”来读的问题，而这只不过是文学一般所包含的内容的一个部分。因此让我们考虑另一种可以使我们走得更远的“误读”这个告示的方式。譬如，深夜里一个醉汉，抓着二梯的扶手，吃力地注视着告示把它读了好几分钟，然后自己咕咕哝哝地说，“多么正确！”这里出现了什么样的错误呢？事实上醉汉所做的，是把这个告示看作具有普遍意义的、甚至宇宙性意义的说明。通过把一些阅读习惯用于这句话，他打散了词语之间紧密的前后

关系，并且超出这句话的实用目的，把它概括为含意更广泛和可能更深刻的某种东西。这看来肯定是一次介入人们所说的文学的行为。当诗人告诉我们他的爱人象一朵红玫瑰时，我们知道事实上他是把这种说法纳入格律，我们不应该去问他是否真的有一个爱人，由于某种奇怪的原因他觉得象一朵玫瑰。他是在普遍的意义上告诉我们某些关于女人和爱情的事情。因此我们可以说，文学是“非实用主义的”叙述：不象生物学教科书和注释对牛奶商那样，它 8
没有任何直接的、实际的目的，而是指事物的一般情况。有时，虽然并非经常，它好象为了突出这个事实而可以运用奇特的语言——表明关键的事情是“谈论”一个女人的“方式”，而不是任何特定的、现实生活中的女人。这种对谈话方式而不是所谈事实的集中注意，有时用来表示我们认为文学是一种“自我相关”的语言，一种谈论它本身的语言。

但是，这种解释文学的方式也存在问题。例如，如果乔治·奥威尔听说他的文章读起来使人觉得讨论的主题不如讨论主题的方式重要，他很可能感到震惊。在许多归类为文学的写作中，其内容的真实价值和实际联系，总起来讲确实被认为非常重要。然而，即使“非实用地”运用语言是所说“文学”含义的一部分，那么从这种“解释”也会得出文学事实上不可能“客观地”加以限定。其结果是对文学的解释变成了人们决定怎样去阅读，而不是所写东西的本质。有多种写作——诗、剧本、小说——在这个意义上具有非常明显的“非实用”企图，但这并不能保证它

们真的会被这样来阅读。我很可能会读吉本关于罗马帝国的描述，并非因为我误入岐途，相信它可以提供关于古罗马的可靠的知识，而是因为我欣赏吉本的散文风格，或者迷恋人类堕落的形象而不管其历史根据如何。但我也可以读罗伯特·彭斯的诗歌，因为象一个日本园艺家那样，我不清楚在十八世纪英国红玫瑰是否繁茂。有人会说，这不是把它“作为文学”来读的；可是，如果我把奥威尔关于西班牙内战的描述仅仅归结为某种关于人类生活的一般言词，那么我是把他的文章作为文学来读吗？确实，在学术机构里作为文学来研究的作品，许多是为了作为文学来读而“构成”的，但同样确实也有许多作品并非如此。一部作品开始可以作为历史或哲学而存在，后来逐渐被列入文学；或者开始时作为文学，后来慢慢因其考古学的意义而受到重视。有些原文生来就是文学的，有些是赢得文学性
9 的，还有些是把文学性加上去的。就此而论，后天比先天重要得多。重要的不是你来自何处，而是人们怎样对待你。如果他们决定你是文学，那么不管你认为你是什么，你看起来就是文学。

在这种意义上，人们可以认为文学不是从《贝奥武甫》直到弗吉尼亚·伍尔夫以来多种作品所表现的某些固有的性质或整套的特征，而是人们把自己与作品相联系的许许多多的方式。从所有那些曾以多种方式称作“文学”的情况里把某些固有不变的特征分开并非易事。事实上，就象要把各种运动都有的独特的、互相区分的特征统一起来一样，这是不可能的事情。根本不存在什么文学的“本质”。

任何一篇作品都可以“非实用地”阅读——如果那就是把原文读作文学的意思——这就象任何作品都可以“以诗的方式”来阅读一样。假如我仔细观看列车时刻表，不是为了找出换乘的列车，而是在心里激起对现代生活的速度和复杂性的一般思考，那么可以说我是把它作为文学来读的。约翰·M·艾利斯曾论证说“文学”这个术语的作用颇有点象“杂草”这个词：杂草不是特定品种的植物，而只是园丁因这种或那种原因不想要的某种植物。①也许“文学”的意思似乎恰好与此相反：它是因这种或那种原因而被某些人高度评价的任何一种写作。正如一些哲学家所说，“文学”和“杂草”是功能论的而不是本体论的术语：它们告诉我们要做些什么，而不是关于事物的固定存在。它们告诉我们关于一部原文或一簇蓟②在社会背景关系中的作用，关于它与周围环境的关系和区别，它的行为方式，赋予它的目的，以及麇集在它周围的人类实践活动。在这个意义上说，“文学”是一种纯形式的空泛的定义。即使我们认为它是一种非实用的语言处理，我们仍然没有接触到文学的“实质”，因为其他语言实践，例如笑话，同样也是这样。不论怎样，在我们与语言“实际的”和“非实际的”联系方式之间，我们能否明确进行区分的问题还远

① 《文学批评理论：一种逻辑分析》（伯克利，1974），第37—42页。

② 蓟，多年生草本植物，茎有刺，叶羽状，苏格兰民族的象征。——译注

还没有清楚。为了消遣而读一部小说与为了得到指示而读一个路标显然不同，但为了充实你的思想而读一本生物学教科书又怎么样呢？那是不是关于语言的“实用”态度？在许多社会里，“文学”曾发挥了象宗教那样的高度的实际作用；在“实际的”和“非实际的”之间作鲜明的区分，也许只有在我们这样的社会里才有可能，因为在这个社会里文学已经根本不再有许多实际的功用。作为一种总的解释，我们也许是在提供一种事实是历史上特定的关于“文学”的看法。

那么，我们仍然还没有发现为什么兰姆、麦考莱和密尔是文学，而一般说来边沁、马克思和达尔文不是文学这个秘密。也许最简单的回答是，前三者是“优秀写作”的典范，而后三者则不是。这个回答的弱点主要是不真实，至少我自己这样认为，但它的长处是提出了人们基本上把他们认为“优秀的”写作称作“文学”。明显反对这种说法的意见是，如果这完全正确，那么就不会有“拙劣文学”之类的东西。我可以认为对兰姆和麦考莱评价过高，但那不一定意味着我不再把他们看作文学。你可以认为雷蒙德·钱德勒是“他同类中的佼佼者”，但并不是地地道道的文学。另一方面，如果麦考莱真是个拙劣的作家——如果他根本不掌握语法，似乎只对白老鼠感兴趣——那么人们很可能根本不把他的作品称作文学，甚至连拙劣的文学都算不上。看来，价值判断肯定与判断什么是文学什么不是文学有重大的关系——不一定认为必须是“优秀的”写作才是文学的写作，而是说它必须属于被判断为优秀的那

个类别：它可能是一般受重视方式的一个低劣的实例。谁都不会烦人地去说一张汽车票是低劣文学的一个例子，但是很可能有人会说厄内斯特·道森是这样的例子。“优秀的写作”在这种意义上是不确切的：它指的是一般受到高度重视的写作，而不一定要你认为它的某个特定的实例是“优秀的”。

如果对这点加以保留，那么认为“文学”是得到高度评价的一种写作的看法便成为一种能说明问题的看法。但这种看法有一种相当大的破坏性后果。它意味我们可以彻底丢掉“文学”这个类别在特定不变意义上是“客观的”幻想。任何东西都可以是文学，而任何被看作不变的、毫无疑问是文学的东西——例如莎士比亚的作品——则可以不再是文学。任何相信文学研究是研究一种稳定的、范畴明确的实体的看法，亦即类似认为昆虫学是研究昆虫的看 11
法，都可以作为一种幻想被抛弃。有些种类的虚构是文学，而有些则不是；有些文学是虚构的，而有些则不是虚构的；有些文学注重自身的语言，而有些高度精炼的修辞则不是文学。从一系列有确定不变价值的、由某些共同的内在特征决定的作品的意义上来说，文学并不存在。因此，从这里往后我在这本书里使用“文学的”和“文学”这些词时，我把它们作为一种看不见的、正在取消的标志，用以指出这些术语并非真正适用，只是暂时没有更好的词而已。

按照文学是“被高度评价的写作”这一解释，可以推论出文学不是一个稳定的存在，这是因为价值判断可以明显地发生变化。“时代改变，价值不变，”一家日报的广

告宣称，仿佛我们仍然相信应该杀光不健全的婴儿或者把精神病患者拉出去示众。正如人们这个世纪会把一部作品看作哲学下个世纪又把它看作文学，或者反过来这个世纪看作文学下个世纪看作哲学一样，人们对他们认为有价值的写作同样也会改变他们的想法，甚至对他们用以判断什么有价值和什么无价值的根据，也可能发生变化。正如我已经指出的，这不一定意味着他们会拒绝对一部他们认为拙劣的作品冠以文学的称号；他们仍然可以把它称作文学，也就是说它属于他们一般认为有价值的那种类型的作品。但是这确实意味着必须承认所谓的“文学准则”，即毫无疑问的“民族文学”的“伟大传统”，是一种思维的产物，由某些特定的人在一定的时间因特定的原因而构成。所谓本身就有价值的文学作品或传统是不存在的，不管人们对它已经说了些什么或者要说些什么。“价值”是个可变的术语：它表示某些人在具体情况下按照特定标准并根据既定目的所评价的一切。因此，假如我们的历史有一个相当深刻的变化，很可能将来我们会产生一个从莎士比亚一无可得的社会。他的作品看上去可能完全象外来的，充满了在这个社会看来是有限的或毫不相干的各种思想和感情。在这样一种情况下，莎士比亚的作品并不比今天在墙上的胡写乱画更有价值。尽管许多人会认为这样一种社会
12 状况是悲剧性的贫困，但在我看来，否认由人类的普遍富裕而产生的这样一种可能性便是武断。对于为什么古希腊艺术甚至在产生它的社会条件早已消失后还保持一种“永恒的魅力”的问题，卡尔·马克思曾煞费心思；但是，既

然历史还没有结束，我们怎么知道它仍继续保持“永恒的”魅力？让我们做这样一种想象：由于某些高水平的考古研究，我们又发现了大量关于古希腊悲剧对当时听众的真实意义，承认这些关系与我们自己的完全不同，并且根据这种深化了的认识开始重新阅读那些剧本。一种结果可能是我们不再欣赏它们。我们终于明白了以前我们欣赏它们，是因为我们按照自己的先入之见无意识地阅读它们；一旦这点变得不大可能，那些戏剧对我们来说就不再有什么意义。

在某种程度上我们总是按照自己的考虑来解释文学作品（实际上，在某种意义上来说，按照“我们自己的考虑”我们不可能做任何其他事情），这个事实或许是为什么我们认为有些文学作品跨越好几个世纪仍有价值的一个原因。当然，这可能是因为我们对作品本身仍然怀有许多偏见；但这也可能是因为人们根本就不曾评价“同一部”作品，即使他们自认为这样做了。“我们的”荷马不是中世纪的那个荷马，“我们的”莎士比亚也不是他的同代人的那个莎士比亚；确切地说，这是不同的历史时期为了自己的目的已经构成一个“不同的”荷马和莎士比亚，并且在原文里找到了要重视或抵毁的因素——虽然这些因素不一定相同。换句话说，一切文学作品都由阅读它们的社会“重新写过”，只不过没有意识到而已；实际上，没有一种作品的阅读不是一种“重写”。任何一部作品、任何关于它的现时评价，决不可能一成不变地持续到新的一代，也许它甚至会变得面目全非；而为什么被人们看作为文学

的东西显然是一种不稳定的事物，其原因之一也在于此。

说它不稳定，我的意思不是说因为价值判断是“主观的”。按照这一看法，世界分为固定的“外在的”事实，如中心大车站，和任意的“内在的”价值判断，如喜欢香蕉，或者觉得一首叶芝的诗的调子从声势浩大的防御转向
13 可怕的、心甘情愿的屈从。事实是公开的，不容怀疑的，价值是个人的，单方面的。在描述一个事实和表达一种价值判断之间，譬如在“这个教堂建于1612年”和“这个教堂是一个宏伟的巴罗克式建筑的样板”之间，存在着一种明显的差异。但是，假如我带一位外国客人游览英格兰时作了第一种说明，会发现这使她大为困惑。她可能会问，为什么你不断告诉我这些建筑的建造日期？为什么对创建时间这么着迷？她可以继续说，在我生活的社会里，我们根本不保留这些事的记录：我们把我们的建筑按照它们朝西北还是朝东南分类。这样做的结果可能会部分地说明我的描述所依赖的无意识的价值判断方式。这样的价值判断不一定属于“这个教堂是一个宏伟的巴罗克式建筑的样板”的同一种方式，但不论怎样它们还是价值判断，而且我所谈的对任何事实的看法都回避不了价值判断。关于事实的说明毕竟是说明，这意味着许多包含疑问的判断：那些说明是值得做的，也许比其它一些更值得做；我是那种有资格做那些说明的人，也许有能力保证它们的真实性；你是那种值得向你做那些说明的人；某些有用的事情通过做那些说明来完成，等等。一次公众场合的谈话当然可以传递信息，但在这种对话中，同样显得重要的是一种强大的、

语言学家称之为“交际性”的因素，一种对交流行为本身的关心。在与你谈论天气时，我也同时表明，我认为与你谈话有价值，我认为你是个值得谈话的对象，我自己并不反对社交，也不准备过多地注意你的外貌。

就这点来说，不可能存在完全不偏不倚的说明。当然，在我们自己的文化里，人们认为，说明一个教堂建于何时比提出关于它的建筑艺术的看法更加公正，但人们也可以想象出一些前者比后者更“有价值”的情况。也许“巴罗克”和“宏伟”已经多少有些变成了同义词，而只有我们一些顽固的余孽还坚持认为建筑物的建造日期具有意义，并且还把我的说明看作是标志这一派的特定的语言方式。 14
我们一切描述性的说明，都存在于一个常常看不见的价值类别网之内；实际上，如果没有这些类别，我们彼此根本不可能有话要说。这不仅是说我们好象有某种东西称作实在的知识，可以因特殊的兴趣和判断而被歪曲——虽然这无疑是可能的；而且是说如果没有特殊的兴趣，我们根本就不会有任何知识，因为我们不会看到为什么费心去了解事物的道理。兴趣是我们知识构成的要素，而不仅仅是一些破坏知识的偏见。那种主张知识应该具有“价值自由”的看法本身就是一种价值判断。

喜欢香蕉很可能是一个纯属个人的问题，虽然这在实际上令人怀疑。彻底分析一下我对食物的口味，很可能揭示出它们与我在童年形成的某些经验，与我同父母和兄弟姊妹的关系，以及与其它许多象火车站一样社会的而“非主观”的文化因素，有着多么深刻的联系。这对于我作为

一个特定社会的成员生来就有的那些信念和兴趣的基本构成（例如我应该保持健康的信念，男女作用的不同植根于人类生物学的信念，或者人类比鳄鱼更重要的信念，等等）甚至显得更为真实。我们可以对这个或那个问题有不同的意见，但我们只能如此，因为我们共同具有某些"根深蒂固的"观察和评价的方式，它们与我们的社会生活密切联系，而且不改变那种生活它们就不能发生变化。如果我不喜欢多恩某首特定的诗，我不会受到任何人的严重惩罚；但是如果我争论说多恩的作品根本不是文学，那么在某些情况下我可能有失掉工作的危险。我有投票选举工党或保守党的自由，但如果我想根据自己的信念行事，认为这种选择本身只不过掩饰着一种更深的偏见——民主的意义局限于每隔几年在选票上画叉的偏见——那么，在某些非常的情况下，我可能被关进监狱。

在很大程度上隐蔽起来的传递并支持我们的见解的价值结构，是"思想意识"含义的组成部分。我说"思想意识"大体上是指我们所言所信的事物与我们所生活的社会的权力结构和权力关系相联系的方式。从这个关于思想意识形态的粗略定义，引申出我们的基础判断和类别并不是全都可以有益地说成属于思想意识形态。在我们身上根深蒂固的是，我们总是想象自己正走向未来（至少另一个社会认为它自己正背向未来），但是，尽管这种观察方式与我们社会的权力结构可以有颇为密切的关系，却未必时时处处都是如此。我用"思想意识形态"不是仅仅指人们所坚持的顽固而又常常是无意识的信念；我特别要指的是那

些与我们社会权力的保持和再生有某种关系的感觉、评价、观察和相信的方式。这样一些信念决不仅仅是个人的怪癖，这个事实可以用一个文学的范例来说明。

剑桥批评家I.A.理查兹在他著名的论文《实用批评》(1929)里，通过给学生一些诗，不告诉他们诗的标题和作者姓名，让他们对这些诗进行评价，寻求说明文学的价值判断实际上是多么的奇怪和主观。众所周知，最后判断的结果大不相同：久负盛名的诗人评价不高，而无名的诗人受到了赞扬。但是我认为，这个计划最有意思的方面，也是理查兹本人显然看不到的方面，正是无意识评价的某种一致性多么牢固地支撑着这些特殊的意见分歧。阅读理查兹的学生关于文学作品的描述时，人们明显感到他们本能上共有的理解和解释的习惯——他们期望的文学是什么，他们对一首诗作什么样的设想，以及他们预期从一首诗会得到什么样的结果。这没有一点真正令人吃惊的地方：因为所有参加这次实验的学生，大概全是白种人，是年轻的、上层或中上层阶级的、受过私人教育的二十世纪二十年代的英国人，而且他们对一首诗的反应依赖于大量超出纯"文学"的因素。他们的批评反应与他们更广的偏见和信念紧密地交织在一起。这不是什么责备的问题：任何批评的反应都不可能不这样交织在一起，因此也不存在"纯"文学批评的判断和解释这种事情。如果要责备谁的话，那就要责备I.A.理查兹本人：他作为一个年轻的、白种的、上中层阶级的男性剑桥教员，无法把一种他自己大有兴趣的背景关系客观化，因此也无法充分认识到，那些偏狭的、

16 “主观的”评价差异是在一种特殊的、由社会形成的观察世界的方式中发生作用的。

如果把文学看作一种“客观的”、描述的类型行不通的话，那么说文学仅仅是人们凭臆想而选定称作文学的写作同样行不通。因为关于这种种的价值判断根本不存在任何想入非非的东西：它们扎根于更深的信念结构，而这些信念结构显然象帝国大厦一样不可动摇。因此，我们迄今所揭示的，不仅是在众说纷纭的意义上说文学并不存在，也不仅是它赖以构成的价值判断可以历史地发生变化，而且是这种价值判断本身与社会思想意识有一种密切的关系。它们最终所指的不仅是个人的趣味，而且是某些社会集团借以对其他人运用和保持权力的假设。如果这象是一种牵强的论断，是个人的偏见，那么我们可以通过描述“文学”在英国的兴起来对它进行验证。